

Myriam Mihindou

 **TRANSPALETTE**
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN



Silo

exposition

02.07 > 19.09.2021

Dans le cadre de Bourges Contemporain


**antre
peaux**

SOMMAIRE

Biographie	P.2
Présentation de l'exposition	P.3-4
Lexique et notions	P.5
Plan du Rez-de-Chaussée	P.6
Présentation des œuvres du RDC	P.7-9
Plan du 1 ^{er} étage	P.10
Présentation des œuvres du 1 ^{er} étage	P.11-12
Plan du 2 ^{ème} étage	P.13
Présentation des œuvres du 2 ^{ème} étage	P.14-15
Informations pratiques	P.16
Évènements en lien avec l'exposition	
Prochaines expositions	

BIOGRAPHIE

Myriam Mihindou est née en 1964 à Libreville, Gabon. Elle vit et travaille à Paris et à l'étranger. Elle est représentée en France par la Galerie Maïa Muller, Paris.

Myriam Mihindou est une artiste pluridisciplinaire. Franco-gabonaise, elle fonde son expérimentation artistique sur la notion de limite. Nomade, elle s'approprie les espaces, les incarne, nous donnant à voir des états de passage, initiatiques, cathartiques. La question du corps se rapporte alors à la mémoire, à l'identité et au territoire. Production « trans-émotionnelle » intégrant une dimension politique, le corps de l'œuvre entraîne par-delà les limites tangibles. [Youna Ouali]

« Je suis partie. J'ai activé cette nouvelle direction. J'ai appris la vie dans un système colonial, postcolonial, dictatorial au Gabon, en Égypte, au Maroc. Être heureux dans ces décharges dictatoriales, c'est travailler le corps, le politique, l'histoire orientée, l'intime, la poétique de la Relation. C'est voir l'extrême puissance du vivant comme enseignement fondamental pour une articulation logique de la pensée, voir l'extrême puissance de la communauté comme corps d'enseignement et s'immerger dans ces deux rapports en isolant le gant de fer du système qui fausse le cryptage de ces deux rapports. » [M.M].

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

"L'imaginaire de la totalité est inépuisable. Et toujours et sous toutes formes, entièrement légitime, c'est-à-dire libre de toute légitimité."

Édouard Glissant – *Poétique de la Relation*, 1990

Au départ, un silo est une cavité creusée dans le sol. À même la terre, les récoltes sont entreposées puis recouvertes pour leur conservation. La terre épaisse protège du froid et des assaillants. Le silo constitue une réserve. Il protège et préserve les grains de l'été pour l'hiver. Il fait partie du quotidien, sa présence est aussi essentielle qu'invisible. En adéquation avec la pensée à la fois métaphorique et politique de Myriam Mihindou (née en 1964, à Libreville, Gabon. Artiste nomade, elle vit et travaille dans le Tout-Monde), le silo est synonyme du grand corps*, le corps collectif, celui qui rassemble les vivants et les morts, les humain-es et non humain-es. Myriam Mihindou, qui fait partie intégrante du *Grand Corps*, nous en livre ses formes, ses langages, ses mémoires, ses luttes, ses déplacements et ses collaborations. Dans une relation poétique et sensible aux mots, aux objets, aux pratiques et aux gestes, une corrélation entre le silo et la mémoire est établie. Une mémoire transhistorique et transculturelle ; qui, par extension, est celle du *Grand Corps*, la matrice du vivant conjuguée au passé, au présent et au futur. « **Le silo. Le fait de planter, de récolter, de conserver... Par la communauté, pour la communauté. Anticiper, prévoir et gérer les aléas de la vie, affiner la science de la préservation des grains. Tout cela constitue le silo : une écologie de la pensée pour le grand corps, qu'il est bon d'oxygéner de toutes les façons possibles, pour toutes les fonctions possibles. Comprendre le silo c'est considérer le grand tout comme une valeur, du collectif à l'intime, de l'intime au collectif comme construction de la pensée.** » [1]

Le temps de l'exposition, le Transpalette devient le silo poreux d'une œuvre foisonnante dont il paraît urgent de présenter la pluralité et la densité. Le centre d'art est ainsi envisagé comme un silo, un réservoir dans lequel sont conservés les grains, un ensemble d'œuvres réalisées entre 2000 et 2020. Vingt années de création protéiforme (sculpture, installation, vidéo, performance, photographie) est réunie pour comprendre une démarche plastique inscrite dans une recherche profonde et complexe. Myriam Mihindou place le corps – le sien, les nôtres, les leurs – au cœur d'une pratique artistique curative. De la performance à la sculpture en passant par le dessin ou la vidéo, le corps est la matrice par laquelle les connexions et les transmissions sont activées. La performance, comprise comme une pratique où le corps est le vecteur d'une expérience sensible, est le fil conducteur d'une réflexion cathartique. Pensée de manière rituelle, elle devient le lieu d'une mise à l'épreuve du corps pour transcender les violences et les blessures. L'artiste marche sur du verre, recouvre sa peau d'aiguilles, s'enveloppe de coton, manipule la terre, la cire, le sel, le cuivre ou encore la glace. Elle opère des sorties de corps pour incarner les maux qu'elle tente d'apaiser ou de guérir. Artiste chamane, Myriam Mihindou collabore avec la mémoire des corps et avec l'ensemble du vivant pour recueillir les récits qui lui parviennent et qui la constituent.

Chaque œuvre résulte d'un déplacement, d'un contexte spécifique, d'un lieu. À partir de rencontres avec ce lieu, ses habitant-es, humain-es et non humain-es, Myriam Mihindou entre en relation avec une histoire, une expérience

spécifique. Elle collabore avec ce qui lui parvient pour en fabriquer une traduction. Lors du troisième Forum multiculturel d'art contemporain *AfricAméricA* en 2004 à Haïti, elle photographie un groupe d'acteurs et d'actrices dans un moment de transe (*Déchoucaj*). Les images en noir et blanc sont passées au négatif – l'effet est saisissant, violent et magique, nous assistons à un moment à la fois intime et collectif, celui du relâchement de corps déracinés. [2]. « Les artères essouffées de la résistance demandent grâce. Les chimères de la mémoire ravivée exigent une pause qu'ils n'osent formuler de peur de perdre leur propre perte. [...] À bas la déforestation de la poitrine haïtienne. » [3]. L'artiste revient quelques années plus tard en Haïti pour venir en aide aux artistes et poètes suite au tremblement de terre de 2011. Elle est sidérée par la transformation physique de Port-au-Prince, par l'extrême misère. Elle décide de rechercher une statue coloniale rencontrée en 2006 et dont elle avait un vague souvenir. Un long périple à moto à travers les différents quartiers de la ville l'amène finalement à reconnaître la statue. Au même moment, elle rencontre un homme – *un zombi* qui lui parle. Elle le filme parce qu'il s'adresse à elle. Plus tard, en visionnant les images, l'artiste comprendra que l'homme pointait du doigt une date inscrite sur un mur. **« Sur ce mur il était écrit 2016, or nous étions en 2011. En 2016, l'ouragan Matthew a dévasté une grande partie de la vie haïtienne, étrange hasard, mais c'est en 2016 que le monde a commencé à basculer de façon visible. Peu importe, il me disait quelque chose. »**

La sculpture est un médium majeur de l'œuvre de Myriam Mihindou. Comme la performance, elle engage pleinement le corps dans un rapport intime à la matière. La céramique, la terre, le sel, la cire, le savon, le verre, le cuivre et le fil rythment le parcours de l'exposition. La sculpture est aussi archivée par la photographie avec par exemple la série intitulée *Sculptures de Chair*.



Johnnie Walker 1/3, de la série *Sculptures de chair*, 1999-2000, cibachrome, 88 x 62 cm
Courtesy Myriam Mihindou et Galerie Maïa Muller, Paris

Myriam Mihindou a vécu à La Réunion. Entre 1999 et 2000, le temps d'une année, elle s'est engagée dans un rituel, un rendez-vous matinal avec la première percée du jour. Sur un fond rouge, en extérieur, l'artiste photographie quotidiennement une de ses mains. Chaque fois, la main est préparée : ligotée, recouverte de kaolin, parsemée d'aiguilles. Le rituel est lié au contexte, celui de La Réunion, où l'artiste pense le corps métis, son corps métissage à l'intérieur d'une histoire collective. Avec *Sculptures de Chair*, Myriam Mihindou travaille de ses mains le corps de l'histoire coloniale. « **J'ai compris que les matériaux comme le cuivre, le coton, la cire, le sel étaient dans et en dehors du corps, qu'ils avaient une place historique et d'expérience physique. Que tout s'entrelace. Que l'utilisation des différents médiums permettait le déploiement d'une pensée, participait à la compréhension de ce qui engage l'œuvre. Son corps touche, étreint, façonne, accompagne le vivant.** » Ainsi, Myriam Mihindou pose la question du déplacement des corps. Elle interroge les limites, visibles et invisibles, de nos corps, de nos émotions, de nos héritages, de tout ce qui nous constitue. Au sol, est projetée la vidéo *Folle* (La Réunion, 2000). Des rires nous parviennent. Une femme tente de franchir une limite. Elle avance et recule. Elle apprivoise la part inconnue d'un territoire. C'est aussi ce qu'elle expérimente lors du confinement au printemps 2020 dans une forêt de l'est de la France. Sur place, elle prend conscience d'un dépeuplement de la forêt. Les arbres sont malades, atteints d'un parasite. Ils sont progressivement abattus, marqués de coups de peinture. Une autre pandémie est en cours. Plus silencieuse. L'artiste arpente la forêt, embrasse les arbres, s'allonge sur les troncs et le sol. Elle prend physiquement la mesure des dépeuplements.

Les interdépendances se révèlent au fil du parcours de l'exposition. « **Qu'est-ce qu'une œuvre ? Toute ma vie artistique consiste à reformuler par rapport à quoi, pour qui, pour quoi, dans quel système, pour quel système hors système, pour soi, pour l'autre ? Qu'est-ce qu'une œuvre ?** »

C'est à l'artiste perceptif d'en livrer toutes les combinaisons possibles dans un mouvement qui réajuste sans cesse par rapport à des réalités qui se vivent et qui anticipent, car la vision en fait partie. L'œuvre est comme un *Grand Corps* (anthropomorphisme de l'œuvre) qui voit, qui entend, qui parle, qui rêve, qui pleure, qui crie, qui copule, qui rentre en transe, qui a peur, soif, faim. Un *grand corps* qui a des émotions de colère, des émerveillements, des déplacements, des débordements, des cachettes, des crises, des transformations - des terrains de guerre. Un *Grand Corps* qui se polarise. Le *Grand Corps* est une totalité. Tout mon travail repose sur des cellules qui ne sont pas censées se rencontrer pour le système et qui pourtant si on les ACTIVE, on enrichit des imaginaires en se frottant à la réalité en abattant toutes les projections, les sublimations, les autorités, les magies frauduleuses. Et, bien des images, y compris celles de ce que l'on pourrait penser d'un rêve éveillé adviennent, car le creuser c'est la réalité, le corps tout entier qui s'engage, qui expérimente, qui mange, qui digère et qui propose - une respiration. Travailler sur le perceptif est une intelligence, une pensée en écosystème, travailler sur le corps c'est prendre en compte toutes les données à commencer par des données traumatiques et métaboliques de ce corps qui va donc puiser des besoins, et ces besoins développent de nouvelles formes, de nouvelles projections, actionnent de nouvelles façons d'envisager le collectif, le social, le politique. Mon approche personnelle serait celle d'une proposition qui engage le corps, l'intime, le collectif, les périphéries avec un ensemble de miroirs très variés pour créer le *Grand*

Corps debout, engagé, connecté qui tend vers un bonheur du vivre-ensemble, une bienveillance, un partage. Mais pour cela il faut goûter le doux, l'amer, l'allégresse, les violences, la différence, les différents territoires cognitifs, la dimension de l'amour, le sensoriel. Accepter l'authenticité de chaque chose aussi différente soit-elle. Il faut déclencher l'amour, le besoin d'amour... J'ai compris que ce que j'appelais nomadisme est une marche, une curiosité, un frottement, une transformation, un contact, un non-lieu ou tous les lieux, et parfois même une métamorphose... que je laissais tous ces enseignements opérer sur l'œuvre. »

À l'écoute du *grand corps* Myriam Mihindou est présente. Empathique. Attentive. Résistante. Elle habite le monde avec une sensibilité et une CONSCIENCE fine et aiguë. L'artiste transporte cette conscience. Elle lui donne des mots, une langue réparée et conductrice de nouveaux sens. Elle garde les yeux et les bras grands ouverts pour agiter nos sens (voir, toucher, sentir, écouter). Elle communit avec les éléments (le vent, le feu, l'eau, la terre). Guérisseuse. Elle saisit la matière. Elle touche pour comprendre. Elle prend le temps. Elle respire. Résiliente. Elle vit les émotions, les plus douces comme les plus amères, pour les accepter pleinement, pour trouver le lieu de la connexion, de la collaboration. Elle embrasse le *grand corps*. Nos histoires, nos présents, nos réalités, nos désirs et nos devenirs. [Julie Crenn]

[1] Les textes de Myriam Mihindou sont les fruits de différents échanges dans son atelier, par téléphone ou par e-mail.

[2] En Haïti, *déchoukaj'* signifie qu'une chose est arrachée avec sa racine.

[3] Extrait du Plaidoyer pour le rêve géographique haïtien. Déclaration de Jean Morisset, avec le concours de Myriam Mihindou, Kossi Assou et René-Paul Savignan. Fait à Port-au-Prince, le jeudi 29 juin 2006, dans le cadre du quatrième Forum Transculturel d'Art Contemporain.



La langue du récit, de la série *Déchoukaj'*, photographie fine art contrecollée sur acier, tirage Dahinden, Sylvain Gonzalez 120 x 74 cm, Haïti 2004/2006, tirage 1/3
Courtesy Myriam Mihindou et la Galerie Maïa Muller (Paris)

LEXIQUE ET NOTIONS

AYENDO ÉTÉ

Ayendo été est une expression utilisée dans la langue fang, au nord du Gabon.

Elle évoque l'idée d'une collaboration avec le vivant, d'une compréhension profonde de la philosophie gabonaise, transmise de manière subtile au sein de la communauté. Elle est utilisée dans un contexte précis, Myriam Mihindou explique : « **c'est ce que te dit le clan dans lequel tu vis lorsque tu sculptes, à condition que ce que tu sculptes touche la sensibilité de ton clan et corresponde à l'âme du clan, sa philosophie, son éthique, sa spiritualité... Tu peux être un grand virtuose mais si tu ne considères pas la sensibilité de ta communauté, tu ne peux pas être le garant de son âme. Mais si c'est le contraire on dit : tu as l'ayendo été et tu vas lui porter chance par ta bienveillance et ton expérience.** »

ÉCOLOGIE DES CORPS

À propos de l'écologie, Myriam Mihindou écrit : « **Si on doit porter une réflexion sur l'écologie, c'est bien sur celle de l'écologie des corps. C'est-à-dire des corps qui sont tendus, des corps qui sont mal, qui vibrent dans l'espace, qui produisent des vibrations, qui envoient des signaux qui peuvent perturber les autres corps et que notre travail c'est de réaligner les constellations de ce qui se passe dans nos corps. Autrement, c'est anxiogène, mais anxiogène par le corps. [...] C'est physique, nos dépressions sont physiques et pas que intellectuelles. [...] Un corps ça se travaille, c'est un devoir, comme un devoir d'abeille. On doit travailler pour pouvoir vivre dans un collectif.** »

FLEUR DE SEL

L'artiste reprend l'image du sel qui se dépose au coin des yeux, après les larmes. Le sel reste, témoigne de ce qui est advenu. L'expression « fleur de sel » désigne ainsi ce qui reste de la parole ou des faits, elle désigne aussi la substance des choses.

GRAND CORPS

Pour Myriam Mihindou, le Grand Corps rassemble les vivantes et les mortes, conjugue le passé, le présent et le futur. Elle désigne à la fois les plantes, les animaux, les humains. L'artiste n'opère pas de distinction, de hiérarchisation entre les êtres vivants. Le Grand Corps fait aussi référence à la philosophie Dogon : « **dans les pays dogons tu as ton corps, ton corps est dans un paysage qui est un corps, cette maison est dans un village qui est un corps, le village est dans un pays qui est un corps, qui est dans le monde qui est un corps, c'est une réflexion en gigogne du corps. C'est une approche philosophique, mais également écologique du monde.** » [M.M.]. Chez les Dogons et en opposition à la philosophie occidentale, l'humain-e ne se pense pas à l'écart du monde, mais comme partie intégrante de celui-ci. Tel le corps humain, chaque corps (village, pays, monde, etc.) fonctionne de manière organisée, organique, complexe. Chaque corps est un assemblage, une combinaison entre des éléments variés qui sont essentiels à son fonctionnement. Le Grand Corps est une totalité.

NGANGA

Dans les langues bantoues, le terme nganga désigne un-e sage, guérisseur-se et devin-eresse.

Le-la nganga est un-e intermédiaire spirituel-le pouvant entrer en lien avec le monde des esprits lors de rituels. Elle détient aussi un savoir pharmaceutique traditionnel. Elle est consultée pour des maux tant physiques que psychologiques : en cas de maladie, pour se protéger d'un mauvais sort, ou encore pour exaucer des souhaits.

Homme ou femme peuvent hériter de la charge de nganga, mais le plus souvent elle s'acquiert en suivant un apprentissage auprès d'un-e maître-esse.

À propos des Sculptures de chair, Myriam Mihindou explique : « Les mains protègent le corps et l'âme ; cela est directement **lié à ma culture. Quand j'étais enfant, je demandais à mon père de me mettre des amulettes de protection mais il me disait que je n'en avais pas besoin parce que j'étais nganga. [...] Un nganga c'est quelqu'un qui est capable de soigner. C'est un peu comme un chaman.** » [Entretien avec Philippe Piguet, Art Absolument].

PEMBÉ

Dans les langues bantoues, parlées dans une vingtaine de pays du sud de l'Afrique, pembé signifie « blanc » ou « pâle ». Il désigne aussi l'argile blanche (le kaolin) parfois mêlée de cendres, utilisée lors des cérémonies. Le pembé peut être appliqué directement sur le corps, comme fard rituel, ou utilisé pour teinter les masques. Même si les symboliques diffèrent d'une ethnie à l'autre, le pembé évoque généralement à la fois l'innocence et la pureté, mais aussi l'au-delà, les revenantes et le pouvoir des ancêtres. Ainsi, au Gabon, les masques blancs « accompagnent les cérémonies de deuil et les initiations » [Source : Musée des Confluences, Lyon]. Le pembé est un matériau récurrent dans le travail de Myriam Mihindou.

TRANSE

La transe désigne un état modifié de conscience, un état d'exaltation dans lequel on se sent transporté « hors de soi ». Les états de transe sont couramment utilisés par les médiums, chaman-es et ngangas* pour se connecter au monde des esprits, au surnaturel.

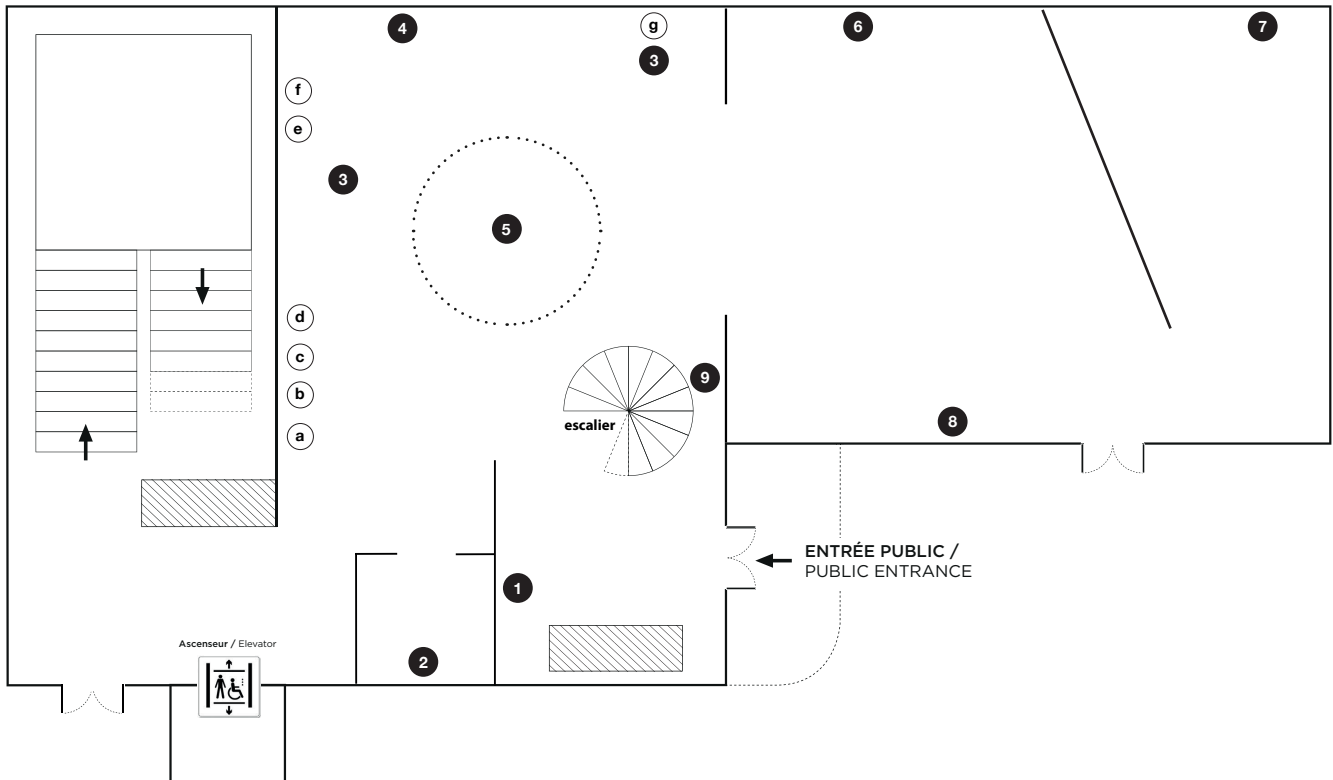
Myriam Mihindou explique avoir été initiée à des savoirs chamaniques. Elle a ensuite pu recourir à la transe, notamment pour faire surgir la fleur de sel*. Cet état lui permet d'aller au-delà de ce que ses yeux lui montrent, de faire confiance à son corps et, par lui, d'accéder à des intuitions, à des anticipations et à des consciences.

ZOMBI (Haïti)

Le terme zombi vient du créole haïtien zombi qui signifie « revenant-e ». D'après l'anthropologue Philippe Charlier, il existe trois grands types de zombis :

- le zombi psychiatrique, qui regroupe des personnes souffrant de pathologies mentales comme la schizophrénie et qui pensent revenir d'entre les morts.
- le zombi social, qui intervient lorsqu'un-e proche disparaît après une catastrophe naturelle (Haïti étant souvent touchée par des tremblements de terre, cyclones, etc.). Plutôt que d'admettre le décès ou l'absence, on remplace le-la disparu-e par un zombi.
- le zombi toxique, empoisonné par une société secrète parce que considéré comme dangereux pour la société ; ou par une personne de son entourage qui souhaite se débarrasser de lui, se venger, etc.

Dans ce dernier cas, la zombification désigne donc un rituel vaudou : « pire que la mort ». Celui-ci consiste à empoisonner la victime avec de la tétrodotoxine (TTX) que l'on trouve dans le poisson-globe (ou poisson Fugu). La drogue ralentit les battements du cœur, diminue la respiration et paralyse les muscles. Ainsi considérée comme morte, mais parfaitement consciente, la victime est ensuite enterrée vivante. Quelques heures plus tard, lorsqu'elle est déterrée, elle devient un zombi. Comme les autres types de zombi, elle perd alors son humanité et ses droits. Souvent continuellement droguée, on les prive également de leur conscience et de leur libre arbitre.



1 vidère

\wi.'de.:re\, sculpture - cuivre, verre soufflé, Paris, 2020.
Dimensions : 3,20 m x 1m.

2 La Reine

Vidéo projection, 1'09", Rabat, 2008.

3 Sculptures de Chair

- a** Rhizome, photographie Cibachrome couleur contrecollée sur acier, sous plexiglass, 110 cm x 74 cm, 1/3, La Réunion, 2000.
- b** Photographie Cibachrome couleur contrecollée sur acier, Atelier Choi, Paris, 124 cm X 83,5 cm, 1/3, La Réunion, 2000.
- c** Photographie Cibachrome couleur contrecollée sur acier, Atelier Choi, Paris, environ 124 cm X 83,5 cm, La Réunion 2000.
- d** Photographie Cibachrome couleur contrecollée sur acier, Atelier Choi, Paris, 102 x 73 cm, 1/3, La Réunion 2000
- e** Photographie numérique à partir d'un Cibachrome couleur contrecollée sur acier, Atelier SUREXPOSES , Didier Cordonnier, Paris, 101 cm x 67 cm, 1/3, La Réunion, 2000.
- f** Photographie Cibachrome couleur contrecollée sur acier, Atelier Choi, Paris, 99 cm x 69 cm, La Réunion, 2000.
- g** Triptyque Female, photographies Cibachrome couleur contrecollées sur acier, 90 cm x 60 cm, 2/3, La Réunion, 1999/2000.

4 Transmissions

Grés chamotée émaillé. Dimensions : 114 cm x 17,5 cm x 11 cm. Œuvre réalisée lors d'une résidence à Vallauris 2018, musée national Pablo Picasso.
Remerciements : commissaires Anne Dopffer et Johanne Lindskog Marc Alberghina (artiste céramiste, accompagnement technique).

5 Laminaire, laminaria

Sculptures en bois de chêne et sel. Dimensions variables.
Wingen sur Moder août 2020 / janvier 2021.
Remerciement assistance technique Ronald Staub.

6 La Complainte du Serpent Muet

Vidéo performance. Durée : 5'40". Tanger, Maroc, 2008-2010.
Résidence à Institut français de Tanger.

7 Folle

Vidéo projection au sol, son. Durée : 5'. La Réunion, avril 2000.

8 Nina

Installation vidéo sonore. Durée : 5'17". Verre brisé. Ile du Frioul, 2005-2007.

9 Broken Noses and Lips 1

Sculpture de savons de Marseille gravés. Dimensions variables, 2003/2006, Alexandrie, Rabat.

Pour l'ensemble des œuvres :
courtesy Myriam Mihindou & Galerie Maïa Muller, Paris

1 VIDÈRE

(Verbe) (Xe siècle) De l'ancien français veoir, veir, du précédent vedeir (c. 980), du latin (« percevoir par la vue, être témoin de »), infinitif présent actif de videō, du proto-italique widēō, ultimement de l'indo-européen weyd.

L'œuvre, placée en début de parcours dans l'exposition, annonce et introduit la pratique de Myriam Mihindou. Le terme est particulièrement signifiant au regard de l'œuvre de l'artiste, qui accorde une place importante au rôle de la vision. Toujours dans une attitude de disponibilité, elle est attentive aux personnes, aux lieux, aux histoires qu'elle rencontre au fil de ses déplacements.

Pour en saisir l'origine et le sens - ce qu'elle nomme la **fleur de sel*** - Myriam Mihindou pratique la méditation, la **transe*** ou le rêve afin d'aller au-delà de ce que ses yeux perçoivent. De là, elle traduit ses intuitions, ses anticipations, notamment à travers les mots. Le langage est prépondérant dans sa pratique artistique puisqu'elle lui confère des vertus curatives. Ici, elle choisit d'utiliser du cuivre, un matériau conducteur symbolisant justement la parole chez les Dogons (peuple d'une région du Mali). C'est aussi une évocation du colonialisme puisque le cuivre est une ressource naturelle présente en Afrique et exploitée par les Occidentaux.

Vidère nous invite à voir au-delà de l'immédiateté. Il s'agit alors de voir entre les couches du temps, entre les couches de ce que nous nommons le réel. Dans le silo, les œuvres de Myriam Mihindou sont des graines, des embryons de réflexion, qu'elle distille pour que d'autres les fassent germer. Sur les murs du Transpalette, qui sont pour elles comme autant de pages blanches, elle tente de faire surgir *la fleur de sel*.

2 LA REINE

La vidéo présente un papillon mort, escorté par une horde de fourmis. Cette procession est accompagnée par la musique de Pascal Léani, musicien rencontré lors d'une résidence à La Réunion. L'instrument dont il joue est une sanza, plus communément appelé « piano à pouces » (ou Kalimba dans d'autres régions). Il s'agit d'un instrument traditionnel africain composé d'un résonateur et de lamelles végétales ou métalliques. Au Gabon, la sanza est utilisée par les guérisseurs (**nganga***) dans le cadre de cérémonies ou de rituels thérapeutiques.

Myriam Mihindou a réalisé la vidéo au Maroc, alors qu'elle traversait une période difficile. Voyant cet étrange cortège passer dans un coin de la pièce où elle se trouvait, elle a senti le besoin de retenir cet instant. Elle y associait déjà la musique bénéfique et curative de la sanza. Accompagnées par cette bande sonore, les images réactivent à la fois les contes et les rituels. Le papillon, figure pouvant évoquer la métamorphose et l'envol, prend symboliquement sa revanche sur la mort. Une figure à laquelle l'artiste s'identifie. **" Cette œuvre est un peu comme un manuscrit. Cette vidéo c'est un son, c'est l'image qui m'a donné un son qui me rappelait cet instrument que j'aime beaucoup au Gabon, dans le sud, dans mon village, la Sanza qui est un instrument de musique idiophone à son pentatonique et diatonique et qui raconte nos épopées. La Sanza offre un timbre de fréquences entre le tremolo et le vibrato. Sanza signifie « quelque chose qui aura une bonne influence pour ta vie ». On l'utilise pour des soins thérapeutiques, dans le cadre de rituels et elle s'accompagne de paroles**

qui donnent le timbre. Ici, c'est l'image comme parole qui donne le timbre. Ce son fait corps avec cette image, il réactive un récit - le jeu de marionnette change ici de camp. Pour moi, le son réactive l'histoire de cette petite mort symbolique pour lui donner vie. Comme un son qui triomphe sur la mort, qui réanime de façon mystique tous les génies qui ouvrent les possibles d'un horizon salvateur. Je suis là déjà dans cette image en processus de métamorphose car je me réveille aidée par cette escorte de fourmis. » [M.M.]

3 SCULPTURES DE CHAIR

La série de photographies intitulée *Sculptures de Chair* (1999-2000) a été réalisée le temps d'une année de vie à La Réunion. À ce moment, Myriam Mihindou rencontrait une difficulté avec la parole, à poser des mots. Elle met en place un rituel, où chaque matin elle prépare une partie de son corps, ses mains, pour un rendez-vous avec la lumière. Une main apparaît ainsi sur un fond rouge. Il s'agit d'une gélatine rouge cardinal. Une couleur qui renvoie à une nécessité vitale, **« à la féminité, au sacré, voire au sacrifice. Entre le sacré et le profane, le corps est en jeu. » [M.M.]**

Ses mains sont recouvertes de poudres de kaolin brun ou blanc, utilisées comme un fard rituel en Océanie, en Amérique latine ou en Afrique équatoriale. Au Gabon, le kaolin (**pembe***, masque rituel) est considéré comme une poudre initiatique appliquée sur la peau lors de rites de passage ou de **trances***. L'artiste ouvre ainsi un passage du silence vers la parole, du trauma vers la résilience, pour manifester un corps, une histoire et une mémoire collective. Par là, elle pose la question de l'auteure puisqu'elle se considère avant tout comme le vecteur d'un corps collectif qui porte les voix d'une communauté de mort-es et de vivant-es. « Comment faire exister ce corps métis ? Dans ce corps de femme ? ». Pour tenter de répondre à ces questions, elle puise dans la mémoire de sa chair : « le siège de la pensée ». Les images apparaissent comme la représentation d'une transcendance, la traduction d'un chemin parcouru pour s'allier au corps collectif : son histoire, son héritage, ses luttes et ses résistances.

Le contexte réunionnais soulève d'autant plus une prise de conscience de son corps métis et d'une histoire partagée. Elle parle alors du « corps de l'Histoire » qu'elle éveille chaque matin. L'éveil est généré par la préparation de son corps, par les manipulations et par une volonté de traduire physiquement et visuellement une violence et « une dissidence ». Elle ligature sa main jusqu'à parvenir à un « point limite », un moment de tension qui correspond à la prise de l'image. Chaque image correspond à un seuil archivé au moyen d' « images performatives » où la main est à la fois l'objet et le sujet. L'artiste précise d'ailleurs que le titre originel de la série était *Objets de pouvoir*. Il est devenu *Sculptures de Chair* car elle se considère avant tout comme une sculptrice. Par ses mains, elle se connecte à la matière et la charge de son histoire. C'est par son corps que la traversée personnelle et collective s'opère. Le corps noir a longtemps été envisagé comme un objet. Myriam Mihindou procède à un rituel de confrontation et de réappropriation de son corps pour le révéler en tant que sujet conscient et puissant. Alors, les *sculptures de chair* sont pensées comme des icônes intemporelles, des « citadelles, les gardiennes de seuil » - celui de son silence, de sa difficulté à exprimer une douleur transmise en héritage. [Julie Crenn]

4 TRANSMISSIONS

Alors qu'elle est en résidence à Vallauris en 2018, Myriam Mihindou s'imprègne de l'histoire du lieu, ainsi que des techniques liées aux arts de la céramique. Au fil des semaines, elle réalise des hampes modelées en grès chamotté blanc et rehaussées d'émaux colorés. Entre la liane, le tubercule, le serpent ou la lave, les hampes suspendues apparaissent comme des membres, des corps, tous différents, des organes dont les origines pourraient être plurielles. Des corps-rhizomes qui vont permettre une connexion (physique, sonore, mémorielle), d'un corps à un autre, vers un autre. À propos des rhizomes, Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivent : « N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. [...] Un chaînon sémiotique est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs : il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales. [...] C'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. [...] Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. »

L'œuvre convoque les connexions, visibles, invisibles, sensibles, métaphoriques, audibles ou inaudibles entre les êtres, entre les histoires. Le corps, constamment à l'œuvre dans la pratique de Myriam Mihindou, participe d'une contamination et d'un rayonnement vis-à-vis du **Grand Corps***. La fabrication et la mise en espace (en contexte) des corps-rhizomes attestent d'une conscience névralgique d'appartenir à un ensemble, à un héritage pluriel, une mémoire collective traversée de langages, de cultures, de gestes, de mythologies, de traumatismes, de beautés, de paysages, de rituels et de traditions. Les corps-rhizomes lient les mémoires individuelles pour générer une transmission collective, un prolongement, un passage dans le temps et dans l'espace. [Julie Crenn]

5 LAMINAIRE, LAMINARIA

Laminaire, laminaria fait référence au recueil de poésie *Moi, laminaire* (1982) d'Aimé Césaire, écrivain et poète martiniquais.

Dans l'introduction de cet ouvrage, il est expliqué qu'Aimé Césaire se serait identifié au laminaire, une algue marine. Malmené, ballotté entre différents pays et cultures, il se serait raccroché à la poésie et au concept de négritude, comme une algue à son rocher. L'auteur pense le concept de négritude en réaction à l'oppression culturelle coloniale française, rejetant l'assimilation culturelle et cherchant à revaloriser les cultures africaines, invisibilisées et silencieuses. Myriam Mihindou s'allie à ces questionnements et cite le poème *Calendrier lagunaire* : « J'habite une blessure sacrée, j'habite des ancêtres imaginaires ; j'habite un vouloir obscur, j'habite un long silence, j'habite une soif irrémédiable, j'habite un voyage de mille ans... »

L'œuvre est constituée d'un assemblage de bois et de sel. L'artiste crée ici un parallèle avec l'industrie de la « forêt flottante » au Gabon. Le bois - « or vert » - est la deuxième ressource économique du pays. Le réseau routier n'étant pas très développé, les troncs sont principalement transportés via le fleuve. Arrachés à leur terre et destinés au commerce, notamment en Chine et en Europe, ces troncs agrémentés de sel deviennent une métaphore du déracinement.

« Identifier un paysage, se reconnaître dans un lieu, c'est comprendre ce qui relève de l'Histoire et que ce paysage constitue une identité profonde. » [M.M.].

6 LA COMPLAINTÉ DU SERPENT MUET

La vidéo, réalisée en 2008 à Tanger, est liée au contexte marocain de l'époque. L'artiste y évoque la condition des femmes, contraintes par un cadre normatif fort. Puisque l'État marocain ne leur permet pas d'accéder à l'emploi, celles-ci sont assignées au foyer, ou bien condamnées à une précarité économique. Il est difficile de s'émanciper du couple en étant, par exemple, une femme indépendante, célibataire. L'attachement à la famille et au schéma patriarcal prime. Paradoxalement, le travail du sexe est très important dans le pays. Il permet d'atteindre plus d'indépendance financière, et devient un outil d'émancipation pour de nombreuses femmes.

Les femmes qui tentent d'échapper aux normes imposées sont systématiquement taxées de « putains ». Une réalité que Myriam Mihindou a elle-même expérimentée lors de sa résidence puisque, vivant seule dans son appartement, elle se faisait régulièrement insulter. La vidéo s'inspire du livre *Demoiselle de Numidie* (1992) de Mohamed Leftah, qui traite de ces questions et qui a été censuré pendant près de dix ans au Maroc.

Avec *La complainte du serpent muet*, Myriam Mihindou part d'un contexte spécifique, d'un vécu personnel pour les extrapoler à une situation globale où les femmes, dans toutes les cultures, sont opprimées, assignées et violentées. Le collant de nylon qu'elle manipule évoque la peau. L'artiste y insère des bris de verre qui renvoient aux violences qu'elle dénonce. « **Captives ou reines, femmes mammifères, la fêlure est produite par le système socio-économique qui encourage le commerce de la chair et exclut les femmes de l'espace professionnel marqué par de profondes inégalités.** » [M.M., 2008].

7 FOLLE

La vidéo, d'une durée de cinq minutes, est projetée au sol. Une bande son est diffusée autour de la projection. Les spectateur-trices se situent au-dessus de l'image ; elles peuvent, si elles le souhaitent, marcher dessus.

La vidéo montre une paire de jambes, filmée en plongée, qui s'affaire dans un mouvement continu à la recherche d'un obstacle dans un sol sablonneux. Les jambes, plus précisément les pieds, vont pendant cinq minutes s'animer et poursuivre un but en lisière d'une surface de pierre. Les jambes obéissent à un rythme rapide, les mouvements sont vifs et saccadés. Les pieds s'agitent, fouillent, cherchent dans ce sol meuble en se déplaçant d'avant en arrière sans jamais dépasser la lisière qu'ils touchent. La liaison entre les rires oppressants de la bande son diffusée en continu et les mouvements de l'image s'opère à travers des rythmes qui se répondent et s'entrecroisent. L'ensemble dégage un sentiment de malaise et d'oppression. Une incompréhension du sens de l'action qui se déroule, un contexte sonore déroutant et stressant provoque la curiosité du spectateur. L'image fascine par ses couleurs aquatiques et son mouvement incohérent. Dans les dernières secondes de la vidéo, les jambes passent la lisière et se retrouvent sur la surface en pierre ; enfin l'action s'arrête, les deux pieds se rejoignent, les rires disparaissent. En utilisant le son et le mouvement comme matières, cette installation vidéo montre un carcan social où l'individu poursuit ses peurs et ses rêves au sein d'un environnement

difficile et agressif. Les rythmes sonores et visuels sont sculptés afin de composer un univers sensoriel où le corps réagit afin d'atteindre le dépassement qu'il s'est fixé comme objectif. La projection de l'image au sol incite l'implication du spectateur qui va visuellement s'assimiler à cette partie du corps qu'il voit évoluer. Cette relation participe au sens que revendique cette œuvre, le regardeur est donc partie prenante, il est l'élément central qui finit, après les premières interrogations, par s'identifier à la FOLLE. Celle qui se réfugie au sein d'une folie indéterminée afin de se protéger, mais aussi d'y puiser l'obstination nécessaire pour vaincre. [Nathalie Gonthier, 2000]

8 NINA

La réflexion portée dans *Nina* débute en 2005, lors d'une résidence d'un mois dans l'archipel des îles du Frioul, aux abords de Marseille. Le thème était : l'hospitalité/inhospitalité. Avec cinq autres artistes, Myriam Mihindou loge sur l'Île de Ratonneau, qui accueille également des prisonniers aux lourdes peines. Cette île, au XIXe siècle, était destinée à la mise en quarantaine de navires étrangers. Par la suite, le bâtiment est devenu l'hôpital Caroline. Les prisonniers ont accès à une partie de l'île, tandis que l'autre est ouverte aux touristes. Inscrits dans un processus de réinsertion, ils sont notamment chargés de restaurer l'ancien hôpital Caroline. **« Cet internement les confinait dans un espace laissant déborder leurs pulsions. Certains avaient pour rituel d'exploser des piles de verres Duralex contre le mur non loin de notre chambre de résidence. »** [M.M.] En voyant ces débris de verre, Myriam Mihindou repense aux différents lieux qu'elle a traversés. Dans nombre d'entre eux, des bouteilles explosées témoignent d'une violence sourde qui s'exprime. La violence intervient pour libérer le corps d'une frustration. D'une frustration due à l'enfermement pour les prisonniers, qui jettent des bouteilles comme dans un jeu, cherchant à rompre avec l'ennui. Ils tuent le temps en manifestant leur condition régie par la contrainte, ou d'une manière plus passive, les yeux rivés sur leurs téléphones portables.

« Dans ce geste qui consistait à briser à mon tour cette vitre blindée, je me suis dit aussi que plus on se laisse entraîner dans un univers de virtualité plus on signe notre propre perte. Cette perte de corps, de sensorialité instaure un stress qui donne, symboliquement, envie d'exploser « la vitrine ». Tout se vit en accéléré ou par procuration et nous perdons pied car cela laisse peu de place à la plénitude, au silence, à la sensualité, à la proximité des corps et au désir : on devient autiste. [...] La puissance des médias, le téléphone portable, le GPS, le net et tous les autres systèmes de surveillance, de racket de la bureaucratie, de délation nous aspire vers un conditionnement insidieux. Ce mélange de crainte, de pseudo liberté et la frustration qui en découle donne déjà lieu à une dérive inquiétante, une vraie dérive d'anesthésie et de lassitude. »

[M.M., 2005, propos recueillis par Youna Ouali].

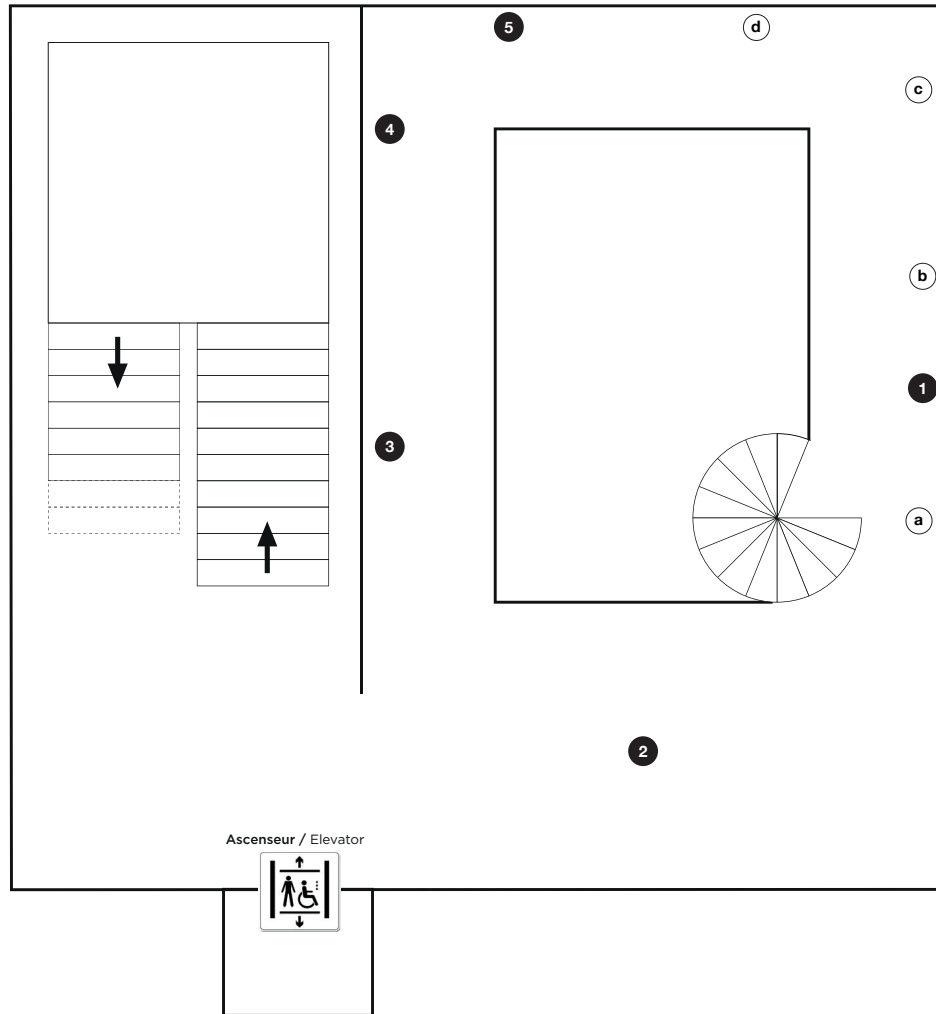
Du point de vue des prisonniers du Frioul, le jet de bouteilles en verre est impulsif, violent et destructeur - le geste est un exutoire. En projetant des bouteilles contre une vitre blindée (et symboliquement contre le mur du centre d'art), Myriam Mihindou pose une contrainte physique : son geste est vain, il évoque l'impossibilité des prisonniers d'échapper à leur enfermement, la contrainte dans laquelle ils vivent au quotidien. Le geste imité par l'artiste engage également à une forme d'empathie avec les personnes rencontrées sur place. Avec *Nina*, l'artiste tente, comme les prisonniers

du Frioul, de briser une vitre. Un geste symbolique qui nous invite aussi à reprendre contact avec le réel, avec le sensible.

9 BROKEN NOSE AND LIPS

« À Alexandrie où j'ai vécu pendant trois ans, je suivais de nombreuses fouilles archéologiques dans la ville et dans la périphérie menées par l'équipe d'archéologues de Jean-Yves Empereur. Lors d'une visite des réserves du Musée greco-romain, gisaient au sol des sculptures de femmes. Sur chacune d'elles était étiqueté : *broken nose and lips*. La légende ne mentionnait rien de plus. Cette phrase sculpturale parle de la ruine, de la blessure et du viol. Elle représente une marque historique de mutilations sur les corps des femmes. Entre l'ombre et la lumière, une présence de gueules cassées s'animait et l'absence de restauration confirmait de façon saisissante la permanence de cette infraction. » [M.M., 2020].

Pour l'artiste, la phrase *broken nose and lips* contient toutes les violences historiquement faites aux femmes. Elle s'en saisit, la grave sur des savons qu'elle transforme ainsi en sculpture, comme un écho à celles qu'elle a vues à Alexandrie. Le savon, par sa texture et sa forme, évoque à la fois les os et le marbre. Il est aussi associé à la peau, à l'intime et au soin, ce qui en fait un des matériaux privilégiés de Myriam Mihindou. *Broken nose and lips*, née de la colère envers la façon dont les femmes sont traitées, est un acte politique, un acte d'émancipation. Le savon suggère le soin, le nettoyage. Son utilisation suggère aussi la disparition des mots, des maux ?



1 Déchoukaj'

Photographies, Port-au-Prince, Haïti, 2004-2006
Remerciements : La Fondation AfricAmerica , nous : Baptiste Edouard, Labastille Alix, Valès Bedford, Régis Georges Muller, Nadège Dugravil, Georges Nesli, Reginald Louis / Jack Beng Thi.

- a) La langue du récit**, photographie fine art contrecollée sur acier, 120 x 74 cm, tirage Dahinden, Sylvain Gonzalez, Haïti 2004/2006, tirage 1/3.
- b) Déchoukaj' 3**, photographie numérique, tirage argentique contrecollé sur dibond, 65,5 x 80 cm, tirage Dahinden, Jean Claude Martin, Haïti, 2004/2006, 2/3.
- c) Déchoukaj' 16**, photographie numérique, tirage argentique contrecollé sur dibond, 60 x 90 cm, tirage Dahinden, Jean Claude Martin, Haïti, 2004/2006, 2/3.
- d) Déchoukaj' 6 bis** de la série La Chute, photographie numérique, tirage argentique contrecollé sur dibond, 90 x 60 cm, tirage Dahinden, Jean Claude Martin, Haïti, 2004/2006, 2/3.

2 La larme des pleureuses

Work in process, 2020-2021, matériaux : sel, cire d'abeille, dessins, fer forgé, miroirs, bois (collaboration son : Pascal Léoni) - Dimensions variables. Remerciements : Ronald Staub, Cédric Muller, Luchankina Maria.

3 Imu lébembu

Triptyque photographique, août 2016, La Réunion, 80 cm x 120 cm (chaque photo), tirages lustrés premium RC By Dahinden.

4 Johnnie Walker, de la série Sculptures de chair, photographie Cibachrome couleur contrecollée sur acier, Atelier Choi, Paris, 99 cm x 73 cm, 1/3, La Réunion, 2000.

5 Fighting

Vidéo. Durée : 11'07", performance : Pierre Manau - image : Eric Mukalazi, make up : Stéphanie Notter.
Vidéo performance réalisée dans le cadre de l'atelier FIGHTING - Free and Control ; initié par Myriam Mihindou - Kampala Art Biennale, 2018, commissaire : Simon Njami.

Pour l'ensemble des œuvres :
courtesy Myriam Mihindou & Galerie Maïa Muller, Paris.

1 DÉCHOUKAJ'

En 2004, à Port-au-Prince (Haïti), la situation politique et sociale est tendue puisqu'un coup d'État vient d'avoir lieu, quelques mois auparavant. Le terme *déchoukaj'* exprime l'idée de quelque chose qui a été arraché avec la racine. À Haïti, il désigne des révoltes populaires, qui consistent notamment à détruire les biens et les maisons - jusqu'aux fondations - des différents despotes.

Myriam Mihindou rencontre la troupe "nous" à l'ENART (Centre dramatique). Elle partage alors avec eux des événements douloureux qui ont donné lieu à un rituel collectif improvisé dans le silence.

La série de photographies intitulée *Déchoukaj'* montre, au cours d'une véritable catharsis, les corps se laisser aller à des géométries impossibles. L'impression fantomatique créée par l'utilisation de négatifs renforce cette idée de remémoration : évocation politique du renversement du gouvernement d'Aristide mêlée de pratique vaudou. Déjà, dans l'œuvre vidéo intitulée *Folle*, des pieds nus de femme exploraient, hésitants et désordonnés, un terrain blanc et poudreux, exploration tactile et transgressive de territoires inconnus. *Déchoukaj'* c'est le transfert d'une « réalité » entre spectre de l'histoire et indice du moment présent. L'image a été « déplacée ». Elle est *praesencia potentia*, elle n'imagine pas, elle traverse les corps. Elle est un appel à l'ouïe, au toucher, un appel du corps, de l'âme et des esprits.

« La photographie est vouée à représenter l'interstice d'une survivance de la mémoire haïtienne et de la nôtre, un dédoublement sans fin. Elle recherche un équilibre entre réalité et surnaturel dans un contexte social violent - elle est chargée de symboles, d'énergies et d'aura. Elle ouvre une autre parole. Ici rien n'est programmé. L'œuvre ne refuse ni l'approximatif ni l'indécis, ni l'aléatoire où les vides et les pleins recueillent les corps imprévisibles, ceux-là, d'une conscience inqualifiable. » [M.M.]

2 LA LARME DES PLEUREUSES

« L'éloge de la larme. Que ce soit en Afrique, en Égypte ancienne, dans l'antiquité grecque et romaine (noeniae), en Asie, au Moyen-âge, dans les sociétés méridionales, la larme-médecine soigne. Elle coule telle une cosmogonie. Les larmes sont des analogiques naturels. Une épreuve de sortie du ventre maternel qui nous fait passer au statut d'adulte en affirmant la primauté du collectif sur l'individu. Quand on pleure toute la nuit selon le code ordonné par les pleureuses, on réalise combien ce flux narratif initiatique des larmes régule notre métabolisme, élimine de l'adrénaline et lave nos yeux bordés de cristaux de sel pour augmenter nos visions. » [M.M.]

Myriam Mihindou représente au travers de dessins percés le système de ventilation, d'oxygénation du corps des abeilles. Le son évoque le bruit des abeilles qui s'affairent. Les éléments en sel font quant-à-eux référence au sel qui se dépose dans le creux de l'œil, lorsque l'on pleure. Une sculpture en cire et fer soudé accompagne cet ensemble : « *ayendo été** », comme pour rappeler l'appartenance de l'artiste à la culture punu, en parallèle de la culture française. Cette double appartenance est également évoquée au sein de l'œuvre par la présence de miroirs recto-verso sur les façades des sculptures de maisons.

Dans *La larme des pleureuses*, Myriam Mihindou s'intéresse à la manière dont les insectes occupent les surfaces, les espaces, s'y installent, les habitent. Elle fait un travail de cryptage, un parallèle entre les insectes et les pleureuses, dont le rôle est central au sein de la société matriarcale.

« Au Gabon, les pleureuses initiées s'adonnent à des danses et à des chants vibratoires sacrés de copulation macabre. Ces vibrations (Ngongu) de cris et de larmes rassurent l'âme du défunt, neutralisent des pouvoirs magiques pour en protéger l'âme et parler à Nzambi (dieu du ciel). » [M.M.]

Au décès de son père, l'artiste participe au rituel traditionnel ancestral des pleureuses. Il ne s'agit pas de pleurer pour elle, son chagrin - comme on le ferait en France, par exemple - mais de pleurer pour accompagner l'âme de son père. C'est un devoir. Assistée des pleureuses, elle pleure comme elle n'a jamais pleuré, jusqu'à se sentir légère, désincarnée, jusqu'à se sentir bourdonner comme une abeille. Elle a alors la sensation d'être à sa juste place, dans une ruche, dans l'espace collectif. Ces pleurs sont une cure. Toutes les tensions, les angoisses, les représentations de la mort se transforment en résilience, en acceptation. Une fois le corps enterré, c'est terminé. Il ne sera fêté qu'une autre fois, l'année suivante.

Les larmes sont culturelles, ici, seules les femmes accompagnent l'âme du défunt ou de la défunte, les hommes sont à l'écart. **« En Europe au début du XIXe siècle, l'Église fit interdire ces pratiques et ordonna que « cessent les offices d'enterrement où parents et amis feraient entendre leurs lamentations. » (Marliave, 1996). L'interdiction d'exprimer la mort est un marqueur chronologique important dans l'histoire de cette pratique, sa relation à l'au-delà et au collectif qui l'a instituée. » [M.M.]**

En interrompant la tradition, les femmes ont perdu leur statut, ont été écartées de l'espace public. Évincées de l'espace politique, elles ont perdu leur force.

3 IMU LÉBEMBU

Imu lébembu signifie « l'immatériel », « quelque chose qu'on ne peut pas toucher » en yipunu, la langue maternelle du père de Myriam Mihindou, né au sud du Gabon.

Au Gabon, on trouve souvent des vêtements entre les couches de terre. L'artiste s'est longtemps demandée pourquoi ils gisaient là. Dans la société gabonaise, il plane une forme de mystère à ce propos. Un mystère qui est levé au moment opportun. Il se dévoile au décès du père de Myriam Mihindou : selon la tradition, le défunt doit être enterré dans la terre, sans cercueil, accompagné de tous ses vêtements et autres effets personnels. À son grand regret, l'artiste n'est pas autorisée à conserver ses affaires en souvenir. Son père est enterré parmi les siens, dans une terre pleine d'ossements, de poudre, de particules de mémoires, de mémoires des ancêtres. Il peut ainsi revenir à la terre, dans le cycle infini et fertile de la vie.

« J'ai vu souvent au Gabon des vêtements insérés dans des couches sédimentaires. Dans cette culture animiste, la cosmogonie est basée sur le culte des ancêtres, la descendance matrilineaire des neuf mères et les sociétés secrètes. En accompagnant traditionnellement l'âme de mon père, je n'ai pas été autorisée à conserver ses affaires et j'ai compris fondamentalement notre rapport entre matériel et immatériel. La transmission orale perpétue des connaissances - chants, épopées, danses, les rites d'accompagnement et les fêtes demeurent des créations vivantes qui soignent le corps et assurent l'incarnation d'une philosophie du monde et d'un savoir ancestral. » [M.M.]

Ce moment est charnière pour Myriam Mihindou, qui comprend alors que la société gabonaise, à la différence des sociétés occidentales, entretient une relation immatérielle au monde. L'artiste comprend que le rapport au temps est également autre : il n'y a ni passé ni futur, ils existent ensemble au présent. Cette alliance des temporalités ouvre au voyage (physique et mental) dans différentes représentations du temps. Ces notions sont fondamentales, elles expliquent les divergences d'appréhension du monde. Elles sont pour Myriam Mihindou aux sources d'une vision profondément écologiste.

La série de photographies résulte d'une rencontre avec un lieu, un effondrement de terrain, sur lequel Myriam Mihindou a souhaité agir en y insérant des vêtements. Elle y évoque ce rapport différent au matériel et à l'immatériel, au temps, au vivant, à la mort.

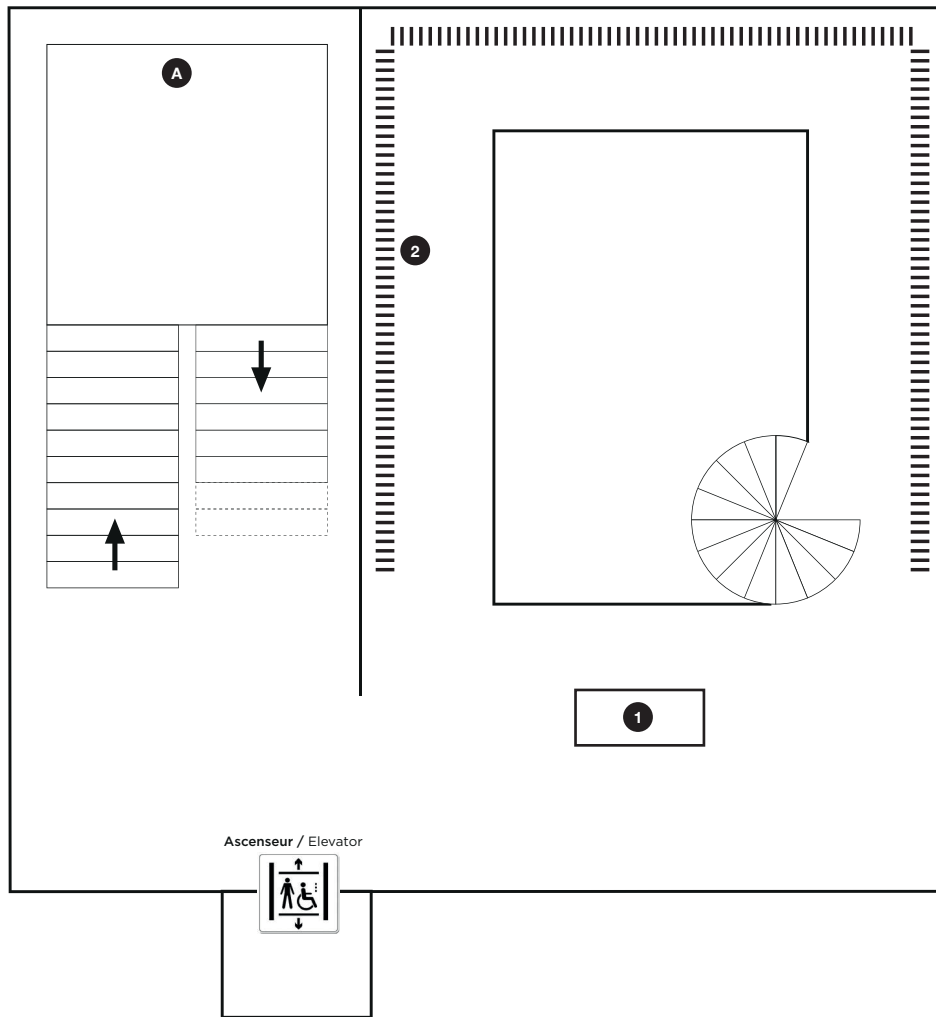
4 JOHNNY WALKER

Voir notice de *Sculptures de Chair* (p.7)

5 FIGHTING

Cette vidéo résulte d'une performance collective réalisée en 2018, suite à une master class donnée par Myriam Mihindou auprès d'artistes professionnel·les, lors de la Kampala Art Biennale, en Ouganda. Lors de cet atelier, elle invite les participant·es à faire une expérience transformatrice, en travaillant autour du sujet « libre et contrôle ». Nous retrouvons dans *Fighting*, l'artiste congolaise Pierre Manau, aussi connue sous le nom de Man's.

« Être conscient, contenir, retenir, saisir, contrôler... Ce sont les mots qui peuvent retenir l'attention lorsque l'on explore un thème comme le COMBAT autour du concept de Libre Et Contrôle, ce sont aussi les mots qui peuvent décrire l'univers de *Fighting*. Le COMBAT n'est pas la représentation de la guerre ou de la violence mais seulement le reflet de la confrontation positive entre soi et l'autre. Il représente une quête perpétuelle de notre vrai moi. L'atelier est basé sur la transmission des énergies. C'est de ces énergies que *Fighting* puise son essence. COMBATTRE est un état d'esprit. » [M.M].



1 Service

Sculptures, dimensions variables (environ 22 x 8 cm chaque élément), terre crue, fourchettes, céramique, mars-décembre 2020.

2 Langues Secouées

Dispositif *in situ*, techniques mixtes (cuivre, bois, verre soufflé, dessins, étymologies, fil de soie et fibre végétale), dimensions variables, 2018/2021.

ESCALIERS

A Goutte, la pluie

Vidéo. Durée : 11'27". Port-au-Prince, Haïti, 2011.
Œuvre réalisée dans le cadre du 6e Forum Africamerica

Pour l'ensemble des œuvres :
courtesy Myriam Mihindou & Galerie Maia Muller, Paris.

1 SERVICE

Dans *Service*, Myriam Mihindou fait écho à l'histoire de la Colonisation, à ses héritages, à la manière dont celle-ci s'inscrit dans le quotidien, jusqu'aux gestes les plus ordinaires : **« la présence des fourchettes rappelle combien il a fallu nous domestiquer les uns les autres, avec cette fourchette qui représente notre quotidien, nourrit nos corps de la main à la bouche. »** [M.M.]. En Occident, manger avec les mains est perçu comme impoli. Pourtant, pendant des siècles la majorité des peuples du monde mangeaient avec leurs doigts. Les premières fourchettes seraient apparues dans l'Antiquité, on retrouve des exemplaires chez les Romains dès le III^e siècle. On retrouve des fourchettes en France à partir du XV^e siècle, elle est diffusée très lentement. Au fil du temps, elle change d'usages et de formes. Si elle n'était réservée pendant longtemps qu'aux élites, elle est devenue au cours du XVII^e siècle un outil du quotidien. On se met alors à « juger du degré de civilisation d'autrui en fonction de l'usage de la fourchette. » [Pierre Leclercq, historien en gastronomie]. Dans de nombreux pays d'Afrique, l'usage de la fourchette a peu à peu été imposé par les colonisateurs, pour qui manger avec les doigts était signe d'infériorité. Imposer ces nouveaux usages aux colonisés revenait ainsi à les « civiliser ».

Dans *Service*, le manche de la fourchette ressemble à une dague. Si le couvert nourrit d'un côté, il blesse de l'autre. Il blesse de par l'histoire dont il est rempli. L'empreinte de main en terre évoque alors le combat mené par les peuples colonisés pour conserver leurs traditions, leurs cultures et leurs terres. Myriam Mihindou rend ici aussi hommage aux agriculteur-trices et aux personnes qui prennent soin de la terre, la cultivent et permettent aux humains de subsister. **« Cette œuvre parle de celles et ceux qui se sont donnés à la terre, celles et ceux qui avaient besoin de cette terre pour subsister, celles et ceux qui travaillaient la terre. La fourchette comme une dague pour piquer, encore là, présente et menaçante, une arme blanche, même si la pression ergonomique de la main s'enfourche, résiste, affirme sa présence, rappelle l'attachement, la relation. [...] Cette terre qui était nôtre, celle de nos grands-parents, celle de nos tribus, celle de nos campagnes... Cette terre de plus en plus nous échappe, devient insaisissable par le corps, par l'esprit, par les rêves. Elle est de plus en plus abstraite. Elle n'est pas saisie par la fourchette, elle en devient le manche-terre, empreinte de la main solide. Ce manche ergonomique n'évitera peut-être pas la blessure mais il devient cette main qui contrôle, qui résiste, qui se montre et se manifeste : contre l'empoisonnement, la mutilation de notre condition.**

On vole la terre, on vole au-dessus de la terre, on se déplace en dessous de la terre, on creuse la terre, blesse la terre, ouvre la terre, empoisonne la terre, abandonne la terre, cède la terre, brûle la terre, viole la terre... Comme une chose sans âme et sans mémoire. [M.M.]

2 LANGUES SECOUÉES

En linguistique, l'étymologie consiste à chercher et à comprendre les racines d'un mot, à révéler aussi le rapport qui existe entre le son (l'énonciation) et le mot (le signifiant). Cette association a longtemps été vécue comme un trauma par Myriam Mihindou. Depuis plusieurs années, l'artiste s'est immergée dans une recherche étymologique pour « faire monter [sa] *fleur de sel* » et parvenir à identifier les choses, à dépasser les frontières, à poser des images et des représentations. Dès son enfance, elle est fascinée par les

dictionnaires et les encyclopédies. Elle dévore notamment les ouvrages médicaux de sa mère, alors directrice d'un hôpital.

Au *Transpalette*, l'artiste déploie sur les murs blancs, les mots cuivrés qui façonnent sa langue, sa pensée, sa poésie politique. Elle y relève ce qu'elle nomme « la schizophrénie de la langue » où un mot peut en cacher un autre, il contient une binarité où les significations s'allient et se contredisent. En lutte contre la binarité sclérosante sur laquelle les sociétés occidentales se sont construites, l'artiste travaille la plasticité des mots, au sens propre comme au sens physique. Elle hybride alors les contraires en mariant le verre et le cuivre, « des matériaux incompatibles » dont elle fabrique la relation. Il nous faut alors écouter et lire les mots pour en comprendre la dimension créole : « des langues imagées et réparatrices. » [Julie Crenn].

À l'intérieur de l'installation murale nous rencontrons des œuvres sur papier issues d'une série intitulée *Langues Secouées*.

Myriam Mihindou tend à « soigner le corps par le mot ». Depuis 2006, elle développe une série de collages et broderies, *Les Langues Secouées*, où les mots sont disséqués, mis en relation afin d'en proposer des critiques et des ouvertures. Sur le papier, elle revisite les définitions extraites de dictionnaires. Elle écrit, sculpte, brode et dessine les mots d'une poésie vitale et consciente. « Le corps travaille pour faire monter l'œuvre et révéler la langue. Il aura fallu du temps, maintenant je vois. » Elle voit, elle entend « chanter les mots ». La relation entre les mots et les sons est active, elle crée un « débordement », un « réveil », des sensations intenses. « Tout d'un coup, j'entends, je vois, je peux identifier les choses, en ce sens c'est une forme d'ivresse. » Un état d'ivresse qui lui procure l'énergie et la force nécessaires pour fouiller les profondeurs d'un système construit sur l'exclusion et la violence.

L'artiste a choisi de réaliser des mots en fils de cuivre, un matériau conducteur, vecteur d'une transmission. Un matériau que les Dogons (Mali) associent à l'eau, « l'eau c'est la parole, la parole est féconde. » [GRIAULE, 1966]. Le cuivre génère une résonance avec la parole : **« la réactivation des neurones endormis »**. [M.M.]. L'oralité est une tradition, un moyen de transmettre des histoires, des savoir-faire, des connaissances qui se partagent sans l'appui de l'écrit. Il s'agit alors pour l'artiste de soigner les mots, le sens qui leur est donné et l'histoire qu'ils véhiculent. L'artiste participe ainsi à un mouvement politique visant à une décolonisation des mots, et plus spécifiquement de la langue française. À ce propos, Achille Mbembe et Alain Mabanckou écrivent : « Nous militons pour une langue-monde, une langue planétaire, une langue de l'en commun, véhicule de circulation au croisement des forces de vie et d'ouverture ; une langue dont l'humanité dans son ensemble pourrait se servir dans le but de partager des paroles neuves et engagées qui interrogent notre destin dans ce qu'il a de commun et de singulier. » [Citation - MBEMBE & MABANCKOU, 2018]. [Julie Crenn]

A GOUTTE, LA PLUIE

"La nuit devient le beau milieu de ce que nous sommes." [Jules Creuset]

L'œuvre a été réalisée lors d'une résidence à Haïti, en 2011, dans le cadre du Forum *AfricAmerica*. Un an après le tremblement de terre qui a ravagé l'île, Myriam Mihindou ne reconnaît plus les rues, les paysages. **« À Port au Prince c'est le chaos. La ville et les périphéries effondrées modifient notre rapport à l'espace, à l'art, la vie et au monde. »** [M.M.]

Cette année-là, l'artiste expérimente sa première *transe** chamanique. C'est au lendemain d'une transe qu'elle réalise cette vidéo. À l'aube du jour, elle demande à un jeune homme de l'accompagner en moto, elle souhaite partir à la recherche d'une ancienne statue coloniale française. Elle l'avait repérée en 2006, elle ne savait pas où la retrouver, les rues avaient tellement changé depuis. La misère, pourtant déjà présente, s'était intensifiée. À moto, ils-elles errent dans la cité, passent entre les gravas, s'enfoncent dans les bidonvilles les plus pauvres de la ville.

« Nous avons déambulé dans cet ossuaire et avec la nuit qui devenait bleue le danger d'être là menaçait... » [M.M.] Elle parvient finalement à retrouver la statue. « Je l'ai caressé des yeux même en la filmant car nous étions dans cette étrange errance et juste après quand je me suis arrêtée j'ai vu un homme : il tenait une bouteille, c'était un zombi*. Je me suis donc arrêtée, je lui parlais, il ne me voyait pas, il était d'un autre monde, le monde de la misère, le monde de là-bas quand tu es déjà dans le couloir de la mort... Je l'ai filmé et il me parlait, il regardait dans ma direction sans être semble-t-il connecté... Mais il me montrait quelque chose... J'étais saisie... Je me suis dit que je devais le filmer, qu'il me disait quelque chose, que je devais le faire... C'est ensuite en regardant mes images que j'ai vu qu'il pointait une date sur un mur et sur ce mur il était écrit 2016 et nous étions en 2011... En 2016, l'ouragan Matthew a dévasté une grande partie de la vie haïtienne, étrange hasard mais c'est en 2016 que le monde a commencé à basculer de façon visible. *Goutte, la pluie* c'est mordre la flaque des bidonvilles à l'autre bout de la planète. La flaque d'un monde en déliquescence qui s'accroche à la vie, un monde qui est le nôtre, un monde qui a joué de sa mascarade. » [M.M.]

PERFORMANCE

La Genette,

Performance de **Myriam Mihindou**,
durant le vernissage, le 2 juillet 2021 au Transpalette

La genette commune est un-e petit-e félin-e, un-e mammifère nocturne et discret-e. Son pelage est formé de taches et de rayures noires. Sa longue queue rappelle la silhouette d'un serpent. Elle peut être confondu-e avec un-e chat-te. Elle vit dans certaines forêts d'Europe, d'Afrique et du Proche-Orient.

Pour la performance, Myriam Mihindou réfléchit à partir de la genette (ou civette), notamment depuis son retour au Gabon en février 2020. L'animal devient le vecteur d'une pensée du vivant, du milieu dans lequel nous vivons. Par extension, la genette traduit aussi l'annonce de l'exode des forêts.

L'artiste raconte : « Je souhaite fixer une image performative de la genette, celle de femmes de plantations forestières que j'ai rencontrées dans le sud du Gabon. Elles portent un panier en osier tressé sur le front, dans le panier se trouvait une machette, du bois et, sans doute, quelques bananes et tubercules qu'elles cultivent loin des villages. Ces femmes parcourent des kilomètres pour assurer le repas quotidien de leurs familles. Les pistes qu'elles empruntent sont dangereuses. Des animaux peuvent barrer la route à tout moment et la machette est là pour assurer leur protection. Ces femmes ne se contentent pas de la machette. Elles doivent tromper le serpent, car il n'est pas louable de le tuer - le serpent est un esprit. La genette au dos moucheté tue le serpent, elle peut être cruelle en cas d'attaque. C'est aussi un attribut mystique qu'on utilise dans les aires rituelles pour éloigner le mauvais esprit. Ces femmes des brousses, cultivatrices et cueilleuses, portent leurs nasses, des pagnes amarrés sous leur tee-shirt défraîchi, pâli par le soleil, et un legging tacheté qui rappelle le pelage de la genette. Ce n'est pas un effet de style, elles assurent leur marche tranquille. » [M.M.]

Myriam Mihindou souhaite fixer l'image de cette rencontre d'une manière performative pour évoquer les activités des femmes cultivatrices et cueilleuses, mais aussi pour parler de la disparition des peuples des villages. Ces derniers sont menacés par l'exode de leurs habitant-es. Les occupant-es de la forêt sont chassé-es par l'industrie néolibérale « qui s'installe dans les villages pour asseoir des projets de déplacement, d'expropriation, de meurtre de l'imaginaire ethnique. Ces projets engendrent des exodes massifs. L'image de la genette et des femmes cultivatrices est déjà le spectre d'une disparition, cette disparition est au plus près d'une partie de ma descendance. »

Julie Crenn & Myriam Mihindou



INFORMATIONS PRATIQUES

- **Horaires du Transpalette**

Ouverture du mercredi au dimanche de 15h à 19h, sauf jours fériés

- **Visites commentées** tous les samedis et dimanches, à 15h - Entrée libre

- **Visites en famille** les derniers dimanches du mois, à 16h30

Gratuit, sur inscriptions : transpalette@antrepeaux.net

Accessible aux Personnes à Mobilité Réduite

ÉVÈNEMENTS EN LIEN AVEC L'EXPOSITION

- **Vernissage le vendredi 2 juillet à 18h30**

Performance *La Genette* de **Myriam Mihindou** (Page 15)

- **Samedi 3 juillet**

14h - Discussion avec Myriam Mihindou animée par **Yasmine Belhadi**
au Nadir à l'Antre Peaux

- **Jeudi 15 juillet à 19h30**

Performance vocale *Hybird* de **Violaine Lochu** liée à l'exposition au Musée Estève Bourges

- **Mercredi 7 juillet et mercredi 15 septembre de 15h à 16h30 - Ateliers**

Des ateliers autour de l'exposition *Silo* vous seront proposés par les médiatrices du Centre d'art.

Tout public et jeune public - inscriptions et informations : transpalette@antrepeaux.net

Restez informé-es sur antrepeaux.net

PROCHAINES EXPOSITIONS

Commissariat **Julie Crenn**

Agir dans son lieu

Exposition collective

Morgane Denzler - ARN [Nelly Monnier et Éric Tabuchi] - Aurélie Ferruel & Florentine Guédon - kako et Stéphane Kenkle - Nouveau Ministère de l'Agriculture [Suzanne Husky & Stéphanie Sagot] - Pascal Rivet - Damien Rouxel - Nicolas Tubéry - Lois Weinberger

Du 15 octobre 2021 au 16 janvier 2022

Vernissage le 15 octobre 2021 à 18h30

Hope will never be silent

Chiachio & Giannone,

Du 11 février au 24 avril 2022

Vernissage le 11 février 2022 à 18h30

**antre
peaux**

24, 26 route de la chapelle 18000 Bourges
transpalette@antrepeaux.net
www.facebook.com/TranspaletteCentredart
www.antrepeaux.net